

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНТСКИХ РАДОВА - СВЕСКА 5/2014.

0010010010001001001000100100010010001010010010
10010010001000100010001001000100100010001000100
0100100100010010001000100010010001001001010011
0100100010001001001001001000100010001001000101
10100010010001000100010010010101001000100010010

МУЗИКОЛОШКА МРЕЖА МУЗИКОЛОГИЈА У МРЕЖИ

0010010010001001001000100100010010001010010010
10010010001000100010001001000100100010001000100
0100100100010010001000100010010001001001010011
0100100010001001001001001000100010001001000101
10100010010001000100010010010101001000100010010



КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ
ЕЛЕКТРОНСКА ИЗДАЊА
ЗБОРНИЦИ СТУДЕНАТСКИХ РАДОВА, СВ. 5/2014.

МУЗИКОЛОШКА МРЕЖА МУЗИКОЛОГИЈА У МРЕЖИ

КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ
КАТЕДРА ЗА МУЗИКОЛОГИЈУ
МУЗИКОЛОШКЕ СТУДИЈЕ – ЗБОРНИЦИ РАДОВА СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ, СВ. 5/2014.

Музиколошка мрежа / музикологија у мрежи

Уредник издања
др Ивана Перковић

Студенти уредници
Милица Лазаревић
Дина Војводић
Јана Димитријевић
Оливера Ђуричић
Александра Јовановић
Никола Пејчиновић
Снежана Цвијановић
Мина Шуковић

Рецензенти
др Марија Масникоса
др Тијана Поповић Млађеновић

Техничка припрема
Татјана Керчу

Издавач
Факултет музичке уметности

За издавача
др Дубравка Јовичић, декан Факултета музичке уметности

Главни уредник
др Гордана Каран

ISBN
978-86-88619-51-6

Београд, 2014.

Садржај

УВОДНА РЕЧ	7
ПРЕДГОВОР	9

I. ПОЕТИЧКИ, ЕСТЕТИЧКИ И СТИЛИСТИЧКИ СЛОЈ МУЗИЧКОГ ДЕЛА

Ана Ђорђевић

„НАЦИОНАЛНИ“ СТИЛОВИ У БАХОВИМ ФРАНЦУСКИМ И ЕНГЛЕСКИМ СВИТАМА	11
---	----

Стефан Савић

СИНТЕЗА СТВАРАЛАШТВА ЈОХАНА СЕБАСТИЈАНА БАХА САГЛЕДАНА КРОЗ МИСУ У ХА-МОЛУ BWV 232 СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА ОРКЕСТРАЦИЈУ И ИНСТРУМЕНТАЦИЈУ У СТАВУ ГЛОРИЈА	23
--	----

Оливера Ђуричић

„ДОБА ДАНА“ – МУЗИЧКО ПРИКАЗИВАЊЕ И КОНВЕНЦИЈЕ XVIII ВЕКА	71
---	----

Јана Димитријевић

У ПОТРАЗИ ЗА ЗНАЧЕЊИМА РЕКВИЈЕМА ВОЛФГАНГА АМАДЕУСА МОЦАРТА	83
---	----

Никола Пејчиновић

ТОНАЛИТЕТ ПАТОСА У МОЦАРТОВИМ И БЕТОВЕНОВИМ СОНАТАМА ЗА КЛАВИР – ЦЕ-МОЛ	99
--	----

Вања Спасић

ОПЕРСКА ЕСТЕТИКА П. И. ЧАЈКОВСКОГ У ОДНОСУ НА ЕСТЕТИКУ ПЕТОРИЦЕ И ВАГНЕРА	111
--	-----

Радос Митровић

МАРТИН ХАЈДЕГЕР/ЏОН КЕЈЏ: ОДНОС ПРЕМА у (У)МЕТНОСТИ КАО СЕБЕ-У-ДЕЛО-ПОСТАВЉАЊА ИСТИНЕ	137
--	-----

Бранко Жујковић

ОРАТОРИО ПРОФАНО ДУШАНА РАДИЋА СА СТАНОВИШТА ТЕОРИЈЕ СИНТЕЗИЈСКЕ УМЕТНОСТИ ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА	145
--	-----

II. ЖАНРОВСКА УСМЕРЕНОСТ – СИМФОНИЈСКИ ЖАНР

Бојана Радовановић

РАНЕ СИМФОНИЈЕ КАРЛА ШТАМИЦА КРОЗ ПРИЗМУ СТИЛСКИХ ПРЕЛАМАЊА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XVIII ВЕКА	157
---	-----

Снежана Цвијановић

ЦИТАТИ У ХАЈДНОВИМ ЛОНДОНСКИМ СИМФОНИЈАМА: ИЗВОРИ И ТРЕТМАН	169
---	-----

Бојана Радовановић¹

РАНЕ СИМФОНИЈЕ КАРЛА ШТАМИЦА КРОЗ ПРИЗМУ СТИЛСКИХ ПРЕЛАМАЊА У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ XVIII ВЕКА²

САЖЕТАК: Музички живот друге половине XVIII века у Европи био је изузетно богат и разноврстан захваљујући истовременом деловању различитих композиторских школа у више великих културних центара. Стварајући „паралелне музичке светове“, композитори бечке и манхајмске „школе“, као и они у Паризу, Лондону, Берлину и италијанским градовима, остављали су наслеђе различитих инструменталних жанрова, а посебну пажњу посвећивали су жанру симфоније.

У овом семинарском раду бавим се позиционирањем раног оркестарског рада Карла Штамица (Carl Stamitz) у контексту друге половине XVIII века, и то на примеру шест симфонија из његовог опуса бр. 9. Наведена дела сагледана су првенствено кроз призму наслеђа манхајмске школе, а затим и формалних узора бечких класичара.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Карл Штамиц, симфонија, друга половина XVIII века, Манхајм, манхајмска школа, бечки класицизам, рани класицизам.

Увод

Музички живот друге половине XVIII века у Европи био је изузетно богат и разноврстан захваљујући истовременом деловању различитих композиторских школа у више великих културних центара. Стварајући „паралелне музичке светове“, композитори бечке и манхајмске „школе“, као и они у Паризу, Лондону, Берлину и италијанским градовима, остављали су наслеђе различитих инструменталних жанрова, а посебну пажњу посвећивали су жанру симфоније. Јасно је да композитори нису могли да се затворе у оквиру својих градова и стила који се у њима неговао, штавише, помно су праћена дешавања у свим музичким центрима и евидентни су међусобни утицаји ових стилова.

У овом семинарском раду бавићу се позиционирањем раног оркестарског рада Карла Штамица (Carl Stamitz) у контексту друге половине XVIII века, и то на примеру шест симфонија из његовог опуса бр. 9. Наведена дела ће бити сагледана првенствено кроз призму наслеђа манхајмске школе, а затим и формалних узора бечких класичара.

Манхајм

Оркестар. – Под управом Карла Теодора (Karl Theodore), изборног кнеза и наследника Карла Филипа (Karl Philip), Манхајм постаје један од водећих музичких центара осамнаестог века³. Заслугом новог владара, овај град постаје познат по првом оркестру у Европи

¹ redbobba@gmail.com

² Семинарски рад је писан у оквиру предмета Општа историја музике 1, под менторством ванр. проф. др Иване Перковић, школске 2010/2011. године.

³ Daniel Heartz, *Music in European Capitals, The Gallant Style 1720-1780*, New York, W.W. Norton & Company, Inc, 2003, 495.

који није био део веће музичке установе, а и данас ужива репутацију најпознатијег немачког оркестра свих времена.⁴

Као миран и стабилан град, Манхајм је 1720. године постао седиште изборног кнеза и добио једну од највећих палата у Европи. Убрзо након доласка Карла Теодора у Манхајм, саграђена је и нова црква (1731. године), а потом и нова оперска кућа 1742. године.

Манхајмски оркестар постојао је релативно кратко, од 1720. до 1778. године, када Карл Филип премешта део оркестра у Минхен. Карл Теодор био је добар флаутиста и виолончелиста и изузетно је ценио музику и музичаре, те је оркестар свирао на службама у цркви, у опери, позоришту и балетима, на дворским баловима, а нарочито су популарне биле такозване академије, одржаване у централној просторији палате. Академије су истицале вокалне и инструменталне солисте, некад чланове двора, а некада и госте,⁵ који су праћени „камерним“ звуком оркестра, посебним за овакве прилике.

Још у најранијим пописима чланова оркестра из 1723. године,⁶ може се приметити велики број гудачких инструмената. Темељ оркестра чинио је гудачки квинтет – прве и друге виолине, виоле, виолончела и контрабаси, а у састав су улазили и дувачки инструменти, првенствено флауте и обое, као и хорне, које су на неки начин преузеле улогу баса континуа, издржавајући дуге тонове на хармонски битним местима.⁷ Инструмент који је до тада сматран вулгарним инструментом, кларинет, постаје неозаобилазан део дувачког састава у оркестру. Поред ових дувачких инструмената, у саставу манхајмског оркестра постојале су и трубе, чији се број усталио већ половином века.

Још један од написа који говоре о саставу оркестра јесте писмо које је Моцарт (Wolfgang Amadeus Mozart) писао 4. новембра 1777. године, где је описао оркестар који је исте године свирао на миси поводом празника Свих Светих: „Оркестар је веома добар и велик. Са сваке стране су по 10 или 11 виолина, 4 виоле, 2 обое, 2 флауте, 2 кларинета, 2 хорне, 4 виолончела, 4 фагота, 4 контрабаса, такође трубе и удараљке.“⁸

Манхајмска композиторска школа. – Манхајмска школа дуго је била у сенци бечке школе, но, неоспорна су остварења на пољима динамике, оркестарског састава и формалне структуре симфонијске музике. Нека од достигнућа приписивана композиторима потеклим из ове школе нису била иновације, али сва она заједно карактеришу стваралачки стил који се у овом граду развијао.⁹ Најзаслужнији за то био је Јохан Штамиц (Johann Stamitz), утемељитељ школе, који је радио у овом музичком центру средином века.

Јохан Штамиц (1717–1757) био је виолински виртуоз и диригент, највише сродан италијанским солистима и диригентима попут Корелија (Arcangelo Corelli) и Вивалдија (Antonio Lucio Vivaldi). По доласку у Манхајм, 1744. године постаје први дворски виолиниста, а само четири године касније добија звање „директора инструменталне музике“.¹⁰

Под окриљем манхајмске школе формирале су се две генерације композитора и инструменталиста. Првој, поред Јохана Штамица, припадају композитори Франц Ксавер Рихтер (Franc Xaver Richter, 1709–1789), Игнац Холцбауер (Ignaz Holzbauer, 1711–1783), виолончелиста Антон Филц (Anton Fils, 1733–1760) и виолиниста Карло Ђузепе Тоески (Carlo Giuseppe Toeschi, 1731–1788).¹¹ Другу генерацију, пре свега, чине синови Јохана Штамица, Антон (Anton

⁴ John Spitzer, *Birth of the Orchestra: History of an Institution 1650-1815*, Oxford, Oxford University Press, UK, 2004, 256.

⁵ Један од гостију повремено је био и Моцарт.

⁶ John Spitzer, нав. дело, 256.

⁷ Adam Carse, *The History of Orchestration*, New York, Dover Publications, Inc, 1984, 171.

⁸ John Spitzer, нав. дело, 259.

⁹ Peter Rummenhöller, *Glazbena pretklasika*, прев. Sead Muhamedagić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2004, 68-81.

¹⁰ Исто, 69.

¹¹ Рихтер и Холцбауер од 1753. године имали су звање манхајмских дворских композитора, Филц је радио као виолончелиста у капели, а Тоески је 1752. године постао члан манхајмског дворског оркестра.

Stamitz, 1750–1796) и Карл Штамиц (Karl Stamitz, 1745–1801), и Кристијан Канабих (Christian Cannabich, 1731–1798). Канабих је, након смрти Јохана Штамица, преузео водећу функцију у оркестру.¹²

Обе генерације допринеле су достигнућима школе која им се и данас приписују. Поред већ поменутих измена у саставу оркестра, ови композитори су, заједно са италијанским и бечким узорима, створили темеље за сонатни циклус класицизма. Наиме, у први став симфоније уведена је друга, контрастирајућа тема што се сматра основом сонатно-симфонијског развоја, а троставачном сонатном циклусу додат је менует на месту трећег, претпоследњег става.¹³

Стил ове композиторске школе је имао још једну битну одлику, а то су биле често коришћене фигуре у водећим деоницама, такозвани „манхајмски манири“. Често се у литератури наилази на напомену да су те фигуре постојале и пре него што су „манхајмовци“ почели да их користе, али тек је препознатљива и понекад стереотипна употреба ових „манира“ довела до „манхајмског језика“ који је постао симбол преткласицизма¹⁴ у инструменталној музици.¹⁵

Карл Филип Штамиц

Карл Штамиц, старији син Јохана Штамица, био је најистакнутији композитор друге генерације манхајмске школе и признати виртуоз на виолини, виоли и виоли *d'amore*.

Прве часове виолине и композиције држао му је отац, а након његове смрти, Карл Филип је наставио образовање код Канабиха, Рихтера и Холцбауера.

До 1770. године био је запослен у оркестру, а у исто време незадовољан позицијом коју је имао. Стога, те године напушта Манхајм и започиње своје путовање по европским музичким центрима.

Штамиц је компоновао симфоније, концертантне симфоније, концерте и камерна дела, кроз које се рефлектује наслеђе манхајмске школе – карактеристичан третман оркестра, динамички ефекти, хомофона фактура, разликовање контрастних тема и специфични манхајмски мелодијски клишеи, популарно названи манирима. Време проведено у Паризу и Лондону имало је утицаја на његов композиторски рад, што се највише огледа у космополитском карактеру постављеном на основама стила манхајмске школе који је Штамиц носио у себи.

Симфоније из опуса 9, које ћу у овом раду разматрати, написане су 1772. године, а први пут објављене у Паризу.

Ране симфоније Карла Штамица – наслеђе манхајмске школе

Тоналитети. – Избором тоналитета за шест симфонија опуса 9, Карл Штамиц ни најмање није одступио од дотадашње праксе компоновања симфонија, будући да су све написане у дурским тоналитетима са највише три предзнака. Средишње ставове лаганог темпа ових симфонија углавном је компоновао у дурским тоналитетима који су у субдоминантном или доминантном односу према основном тоналитету циклуса, док је само други став IV симфоније у паралелном тоналитету.

Композитори који су били савременици Карла Штамица, као што су Јохан Кристијан Бах (Johann Christian Bach), Карл Филип Емануел Бах (Carl Philipp Emanuel Bach), Луиџи Боке-рини (Luigi Boccherini) и други, нису имали обичај да редослед симфонија које су груписали

¹² Године 1758. постаје концерт-мајстор, а 1774. директор инструменталне музике.

¹³ Менует је као трећи став увео Јохан Штамиц.

¹⁴ Питање термина који означава ову епоху јесте једно од оних на које историчари немају прави одговор. Тако се у литератури, поред термина „преткласицизам“ могу пронаћи и „рани класицизам“ и други. Петер Руменхелери у „Глазбеној преткласици“ наводи разлоге због којих он ову епоху назива преткласицизмом. Према: Peter Rummenhöller, нав. дело, 7–10.

¹⁵ Исто, 79.

у једном опусу услове тоналитетима. Штамиц је, за разлику од њих, дела у свом трећем по реду симфонијском опусу распоредио по квартном кругу навише, почевши од Де-дура, па све до Ес-дура.

Сонатно - симфонијски циклус. – Све симфоније опуса 9 писане су у три става са врло јасном структуром. Изузетак представља VI симфонија, о којој ће касније бити речи.

У свакој од симфонија налази се по један став писан у облику песме, дводелне или троделне, а ставове у Скарлатијевом сонатном облику и сонатном облику Штамиц је распоређивао на више начина.

Оно што је уочљиво јесте да је Скарлатијев сонатни облик могао да се нађе на месту свих ставова; ипак, овај облик најчешће се налази на месту првог става. Почетне ставове симфонија Штамиц је писао у брзом темпу (*Allegro assai, Allegro Molto, Presto Assai*), углавном у четвороделном метру¹⁶ (в. табелу 1).

Други ставови су писани у облику троделне песме лаганог темпа (*Andante Molto, Andante Grazioso, Andante poco Moderato, Andante molto ma Allegretto*), осим у II симфонији где је овај став конципиран као Скарлатијев сонатни облик. Избор метра варирао је између троосминског, двочетвртинског и трочетвртинског (3/8, 2/4, 3/4).

У трећим ставовима Штамиц се најчешће опредељивао за сонатни облик, а затим и Скарлатијев сонатни облик, брза темпа (*Presto, Prestissimo, Presto non tanto*) и дводелни метар (2/4, 6/8, у V симфонији 3/8).

Овакав распоред ставова, њихових облика и темпа у којима су компоновани највише подсећа на други стваралачки период Јохана Штамица, док још увек већина његових симфонијских циклуса није била четвороставачна.¹⁷ Међутим, разлог због кога је Карл Штамиц симфоније из опуса 9 дефинисао као троставачне, не лежи у пуком угледању на очев период експериментисања, него првенствено у утицајима париске композиторске школе тог доба.¹⁸ Композитори који су радили у Паризу, Французи и странци, занемаривали су западноевропски тренд писања менуета на месту трећег, претпоследњег става, чије се увођење приписује Јохану Штамицу у његовом последњем, трећем стваралачком периоду.

Што се тематизма тиче, у ставовима писаним у сонатном или Скарлатијевом сонатном облику, прва и друга тема јасно се разликују по тоналитетима, док разлика у карактерима није толико изражена. Приметно је, такође, да репризе у овим ставовима постоје, али да нису развијене, чак су, у ставовима писаним у сонатном облику, написане са мањим бројем тактова него експозиције.

Тематизам, невелики обим и облици у којима Штамиц није експериментисао, иду у прилог чињеници да ове симфоније припадају једном од најранијих опуса овог композитора (в. табелу 2).

Симфонија број VI. – Шеста симфонија опуса 9 у Ес-дуру оповргава до сада стечено мишљење да су форме ставова у којима је Штамиц писао ове симфоније једноставне и предвидиве. Ова симфонија је најинтересантнија по форми од свих у овом опусу.

Број ставова исти је као и у осталим симфонијама, али, у VI симфонији ова три става су постављена у необичан међусобни однос. Наиме, они формирају троделну песму.

Први став може да се посматра и одвојено, узимајући у обзир да је артикулисан као Скарлатијев сонатни облик. Знакови за понављање налазе се само на крају, што је један од аргумената да овај став може да се посматра и као први, односно, А одсек у троделној песми.

Други и трећи став односе се један према другом као Б и Ц одсеци троделне песме, са исписаним репетицијама. Поновљени одсеци, међутим, нису дати у истим тоналитетима; композитор користи ове репетиције да би, из це-мола, у коме почиње други став, стигао до основног тоналитета симфоније, Ес-дура. Ставови су међусобно повезани – иако су написа-

¹⁶ Изузетак је III симфонија, у којој је први став написан у троделном метру.

¹⁷ Daniel Heartz, нав. дело

¹⁸ Штамиц се 1770. године сели из Манхајма у Париз, где добија посао дворског композитора.

ни у различитом темпу и метру, одвојени су дуплим цртама, али се изводе без пауза између одсека (в. табелу 3).

Наравно, ово не представља стандардан пример троделне песме, али је свакако занимљив начин на који је Штамиц замислио ову симфонију. Такође, њена концепција показује да у то време још увек није била остварена потпуна дистинкција између ставова, као и њихова самосталност.

Оркестар. – Састав манхајмског оркестра се током година није драстично мењао. Када се упореде пописи из 1756. и 1782. године¹⁹ из којих се може видети састав оркестра и број инструмената по деоници, евидентно је да је оркестар значајно унапредио улогу дувачких инструмената, готово удвостручивши број свирача по деоници. Затим, кларинет постаје обавезан у саставу у каснијим годинама. Гудачки корпус је до 1778. године оснажен повећањем броја виолина за готово четвртину у односу на састав средином века. Деоница виоле је редуквана, а удео контрабаса у оркестру је повећан што доводи до закључка о важнијој улози басове линије са напуштањем баса континуа (в. табелу 4).

Одлика симфонија из опуса 9 је скроман састав оркестра базиран на гудачком квинтету, хорнама и обоама, које су у шестој симфонији уступиле место флаутама. С обзиром на то да је Штамиц написао већи број дела која подразумевају присуство кларинета у саставу, податак да се у опусу 9 тај инструмент не појављује правда се чињеницом да је то један од најранијих опуса овог композитора. Самим тим, може се закључити да је млади Штамиц тек након неког времена открио могућности кларинета, који је већ био уврштен у састав манхајмског оркестра.

Главну мелодијску улогу Штамиц је поверио виолини, док остали инструменти имају секундарну улогу. Хармонску подлогу обезбеђивали су виолончело и контрабаси са удвојеним деоницама, будући да је, као што сам већ напоменула, басо континуо до тада полако ишчезао из употребе. Деонице хорне и обое, односно флауте у VI симфонији, нису виртуозно третиране; осим покојег заједничког изношења тема у обоама и виолинама, дувачки инструменти у овом опусу остају у сенци водећег мелодијског инструмента.

Хармонска и мелодијска средства. – Изражајна средства којима се Карл Штамиц користио при компоновању раних симфонија су једноставна, са преплитањем „осећајног“ и „галантног стила“, и манхајмског маниризма.

Најуочљивија одлика „галантног стила“ која се јавља у овом опусу јесте сам хармонски језик, који одише једноставношћу и креће се у оквиру просечних, стандардних хармонских средстава тог периода.²⁰ Смењивање основних хармонских функција у оквиру једног става, као и модулације у амбитусу првог степена квинтног сродства, овде углавном произилазе из тежишта музике на мелодијској компоненти.

„Галантни стил“ дефинисан је и као орнаментиран, са много малих фигура и пасажа како га је описао Кванц (Johann Joachim Quantz), један од представника овог стила. У водећој мелодијској линији у виолинама, уочљиве су ове одлике, али Штамиц ипак мелодију украшава „на манхајмски начин“, не претерујући са употребом орнамената, већ дајући печат манхајмске композиторске школе.

Иако је у каснијим годинама важио за композитора који превише стереотипно употребљава популарне „манире“, симфоније из опуса 9 не обилују овим фигурама и орнаментима као што се могло очекивати.

Један од најпознатијих манира – „ракета“,²¹ налази се на почетку тек једне симфоније (VI), док се у II симфонији на самом почетку може уочити комбинација „ракете“ са „ваљком“, а у IV и V разложен је тонични акорд, али наниже, супротно од покрета „ракете“ (в. пример 1 и 2).

¹⁹ Adam Carse, нав. дело, 171.

²⁰ Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002, 76.

²¹ Тонични квинтакорд у узлазном покрету, који свира цео оркестар на почетку става.

На самом почетку IV и VI симфоније налази се, исто тако већ популаран, манир почетка – тонични квинтакорд са ритмичком прогресијом у виду постепеног скраћивања трајања тонова (в. пример 3).

У току ставова, Штамиц је често користио и, већ поменути, „ваљак“, као и „уздах“. Ваљак (крешендо-ваљак) је једноставна фигура у шеснаестинама или осминама која постепено води мелодију навише уз крешендо, а уздах представља силазну секунду која акценат преноси са наглашеног на ненаглашени део такта. Уздаси могу бити и узлазни, али такви су ређи, а сам овај манир важи за најпопуларнији,²² како међу раним класичарима, тако и касније, међу бечким класичарима.

Будући да су гудачким инструментима поверене готово све мелодијске улоге, Штамиц је обогатио те линије и техничким захтевима у виду честих тремола, фигурираних трилера (једна од фигура коју је најчешће користио), легата (*legato*), мартелата (*martello*) и, нешто ређе, спиката (*spiccato*).

У опусу 9 не наилазимо на манире као што су „искра“, „кратки мордент“, „дрхтај“ и друге, али је употребом најпознатијих од свих манира, Штамиц несумњиво показао да су у његово стваралаштво дубоко усађени принципи манхајмске композиторске школе.

Паралелни музички светови

Бечки класичари. – Све до половине XVIII века, историчари музике могу направити колико-толико јасну слику о границама епоха. Захваљујући социјалним, политичким и културалним превирањима, XVIII век је донео могућност за различита тумачења граница, с обзиром на то да обухвата завршетак музичког барока, рани и зрели класицизам.

Манхајм, Берлин и Париз били су главне престонице раног класицизма, док је у Бечу уметнички свет „живео“ у класицизму, пре свега захваљујући раду тројице великих композитора бечке школе – Хајдна (Franz Joseph Haydn), Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart) и Бетовена (Ludwig van Beethoven).

Сматрам да је, због свеукупне слике, на крају корисно упоредити Штамицов опус 9 са симфонијама ових композитора, које су настајале у исто време, а под другачијим политичким, социјалним и уметничким окриљем. При томе, највећи акценат ћу ставити на симфонијско стваралаштво Јозефа Хајдна, „оца симфоније“.

Штамиц и Хајдн – циклус и оркестрација. – Као што сам већ напоменула, већина симфонија писаних у XVIII веку биле су у дурском тоналитету. Ипак, у делима бечких класичара све чешће се срећу и молски тоналитети.

Једна од основних разлика лежи у самом броју и распореду ставова. Док Штамиц још увек пише троставачне, класичари су усвојили четвороставачан концепт симфонија,²³ познат и као сонатни циклус. Први став писан је у сонатном облику и брзом темпу, други став је, као и код Штамица, био у лаганом темпу и у облику песме или теме са варијацијама. Бечки класичари су такође искористили и менует као трећи став, који Штамиц још увек није уврстио у своје симфоније. По узору на италијанску оперску увертиру, као и први, и последњи став циклуса био је у брзом темпу. Под сонатним циклусом класицизма подразумеван је тачан распоред и облици у којима су се ставови писали. Иако се код Штамица назире та формалност, сонатни облик, као и Скарлатијев сонатни облик, облик дводелне и троделне песме могу се наћи на месту сваког става.

Хајдн се, заједно са Моцартом, сматра композитором који је обележио први стадијум у развоју „модерног“ третмана оркестра.²⁴ Тај третман првенствено је подразумевао значајније место дрвених и лимених дувачких инструмената у изношењу материјала, а најбољи

²² Peter Rummenhöller, нав. дело, 77.

²³ Хајднова и Моцартова пракса писања симфонија у четири става усталила се око 1770. године, а до тада су експериментисали и са бројем и распоредом ставова.

²⁴ Jelena Damjanović, „Tretman orkestra u Londonskim simfonijama Franca Jozefa Hajdna“, *Likovi i lica muzike*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2010, 274.

пример за то јесте Хајднов први став Шесте симфоније, где су ови инструменти третираны солистички. У Хајдновим симфонијама у периоду од 1761. до 1785. године, дувачки инструменти донекле стичу самосталност, што је значило да су могли да наступају самостално и у пару, као и да се међусобно групишу.²⁵

Са друге стране, Карл Штамиц, осим што је дрвеним дувачким инструментима понекад поверио и излагање теме са првим виолинама, а хорне је третирао „оргуљски“²⁶, углавном још увек не третира дувачке инструменте солистички, али је значајно споменути по две самосталне деонице за обое, флауте и хорне. Ретки су примери, као што је један у I симфонији, да обое излажу тему, у овом случају, другу (в. пример 4).

Стиче се утисак да гудачки корпус, у односу на дувачки, није доживео тако нагли развој у овом периоду.²⁷ У оба центра, Манхајму и Бечу, постепено је ишчезао басо континуо. Ипак, у односу на Штамицов опус 9 – у Хајдновим симфонијама временом почињу да преовладавају солистички одсеци за одређен инструмент;²⁸ дувачки, као што је већ речено, или виолину и виолончело, који су били најчешће солистички третираны гудачки инструменти.

Закључак

Сагледавајући опус 9 из различитих углова, долазимо до закључка да је највећи утицај на рани опус Карла Штамица имало стваралаштво његовог оца, Јохана Штамица, као и стил који се неговао у Манхајму. Иако је занемарио четвороставачност, у његовим симфонијама се ипак огледају принципи оркестрације, инструментаријум и манири карактеристични за све композиторе који су радили и стварали у овој музичкој престоници.

У поређењу са стваралаштвом бечких класичара, долази до битнијих разлика у броју ставова, облицима, као и третману оркестра и инструмената. Те разлике ће временом избледети, а потпуну превласт на пољу симфонијске музике однеће композитори из Беча, који су истрајали у новинама компоновајући дела овог жанра.

Без обзира на то, симфоније из опуса 9 Карла Штамица остају вредан и значајан пример концертантног стваралаштва манхајмске композиторске школе, као и један од степеника у развоју једног од најпопуларнијих музичких жанрова XVIII века.

²⁵ Исто, 274.

²⁶ Оргуљски третман подразумевао је дуге тонове које свирају дувачки инструменти, у овом случају хорне, и улогу хармонске подлоге.

²⁷ Око 1770. године.

²⁸ Jelena Damjanović, нав. дело, 274.

ЛИТЕРАТУРА:

- Carse, Adam, *The History of Orchestration*, Dover Publications, Inc, New York, 1984.
- Damjanović, Jelena, *Tretman orkestra u Londonskim simfonijama Franca Jozefa Hajdna, Likovi i lica muzike*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 2010.
- Despić, Dejan, *Harmonija sa harmonskom analizom*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 2002.
- Ђуричић, Оливера, *Сусрет осећајног и галантног стила у Пруским сонатама Карла Филипа Емануела Баха*, семинарски рад писан у оквиру предмета Општа историја музике I под менторством ванр. проф. Иване Перковић, школске 2009/2010.
- Hartz, Daniel, *Music in European Capitals – The Galant Style, 1720 – 1780*, New York, W. W. Norton & Company, Inc, 2003.
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (гл. уредник Stanley Sadie), Macmillan Publishers, 2001.
- Rummenhüller, Peter, *Glazbena pretklasika* (прев. Sead Muhamedagić), Hrvatsko muzikološko društvo, Zagreb, 2004.
- Spitzer, John, *Birth of the Orchestra; History of an Institution, 1650-1815*, Oxford University Press, UK, 2004.

Bojana Radovanović

EARLY SYMPHONIES OF CARL STAMITZ SEEN THROUGH THE PRISM OF STYLE REFLECTIONS IN SECOND HALF OF EIGHTEENTH CENTURY

SUMMARY: Musical life of the second half of the eighteenth century in Europe was extremely rich and full of varieties by virtue of the simultaneous action of different compositional schools in several major cultural centers. By creating a „parallel worlds of music“, composers of Vienna and the Mannheim „school“, as well as those in Paris, London, Berlin and Italian cities, gave the special attention to different instrumental genres, and in particular to the genre of the symphony.

In this seminar paper author positions early orchestral work of Carl Stamitz in the context of the second half of the eighteenth century, on the example of six symphonies from his opus no. 9. Those works are viewed primarily through the prism of the Mannheim school heritage and after that, through the formal models of Viennese classics.

KEY WORDS: Carl Stamitz, symphony, second half of the eighteenth century, Mannheim, Mannheim school, Viennese classicism, early classicism.

Табела 1, Распоред тоналитета у опусима савременика²⁹

<i>Композитор</i>	<i>Опус/година</i>	<i>Тоналитети</i>
Франц Ксавер Рихтер	„Велике симфоније“ / 1744. год.	B / F / C / F / F / B
Јохан Штамиц	Опус 4 / 1758. год.	F / D / c / Es / g / Es
Карл Штамиц	Опус 9 / 1772. год.	D / G / C / F / B / Es
Карл Филип Емануел Бах	6 симфонија за барона Г. ван Свитена / 1760. год.	G / B / C / A / b / E
Јохан Кристиан Бах	Опус 6 / 1770. год.	G / D / Es / B / Es / g
	Опус 8 / 1775. год.	Es / G / D / F / B / Es
Луиђи Бокерини	Опус 35 / 1782. год.	D / Es / A / F / Es / B

Табела 2, Приказ облика и тоналитета

<i>Симфонија</i>	<i>Тоналитет</i>	<i>Први став</i>	<i>Други став (тоналитет)</i>	<i>Трећи став</i>
<i>I</i>	Де – дур	Presto assai Скарлатијев сонатни облик	Andante molto ma Allegretto троделна песма (А – дур)	Prestissimo Скарлатијев сонатни облик
<i>II</i>	Ге – дур	Allegro Maestoso дводелна песма	Andante poco Allegretto Скарлатијев сонатни облик (Це – дур)	Presto Сонатни облик
<i>III</i>	Це – дур	Allegro assai Скарлатијев сонатни облик	Andante Molto троделна песма (Еф – дур)	Presto assai Скарлатијев сонатни облик

²⁹ У овом опусу Јохана Штамица, под бројевима 3 и 5 налазе се два оркестарска триа, у молским тоналитетима. Преостала четири дела су симфоније, које су све написане у дурским тоналитетима.

IV	Еф – дур	Allegro assai Скарлатијев сонатни облик	Andante poco Moderato троделна песма (де-мол)	Presto non tanto Сонатни облик
V	Бе – дур	Allegro assai сонатни облик	Andante Grazioso троделна песма (Ес – дур)	Presto non tanto Сонатни облик
VI	Ес– дур	Allegro assai Скарлатијев сонатни облик	Andante Molto / Prestissimo / Andante / Prestissimo дводелна песма	
		сложена троделна песма		

Табела 3

Темпо	Метар	Тоналитети/модулације	Број тактова
Andante Molto	3/4	c/Es	33
Prestissimo	2/4	Es	80
Andante	3/4	Es/c/Es	36
Prestissimo	2/4	Es	99

Табела 4, Приказ броја инструмента у манхајмском оркестру³⁰

	Гудачки инструменти	Дувачки инструменти	Трубе и удараљке
1756.	11 првих виолина 9 других виолина 4 виоле 4 виолончела 2 контрабаса	2 флауте 2 обое 3 фагота 4 хорне	13 труба 2 бубња
1778.	25 виолина 3 виоле 4 виолончела 3 контрабаса	4 флауте 4 обое 3 кларинета 4 фагота 6 хорни	13 труба 2 бубња

³⁰ John Spitzer, нав. дело, 281–282.

Пример 1, II симфонија у Ге-дуру, комбинација манира



Пример 2, IV симфонија у Еф-дуру, покрет супротан „ракети“, такт 5–8



Пример 3, IV симфонија у Еф-дуру, такт 1–3



Пример 4, I симфонија у Де-дуру, обое третиране солистички у II теми, такт 28-31

Musical score for Oboe 1 and Oboe 2, Example 4, I symphony in D major. The notation shows a melodic line with various ornaments and rests, characteristic of the Baroque style.
Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass, Example 4, I symphony in D major. The notation shows a melodic line with various ornaments and rests, characteristic of the Baroque style.

0010010010001001001000100100010010001010010010
10010010001000100010001001000100100010001000100
0100100100010010001000100100010010001001010011
010010001000100100100100100010001001000101
101000100100010001001001001010100100010010